

HANS CASTORPS VISION:  
EINE STUDIE ZUM AUFBAU VON THOMAS  
MANNS ROMAN *DER ZAUBERBERG*

I

**I**NMITTEN der Schneewüste des Hochgebirges läßt der Erzähler des Zauberberges den verirrtten Hans Castorp von gefährlichem, beinahe tödlichem Schlaf überwältigt werden. Nachdem er einige Male der Versuchung widerstanden hatte, sich niederzulegen, gleitet er doch in den Schnee und hat seine Vision in "horizontaler" Lage, der "Lage, die einem lang-jährigen Mitgliede derer hier oben zukam."<sup>1</sup> Das implizierte Niedersinken ist offenbar ein bewußtes Mittel, benutzt als ein Gegengewicht gegen den Inhalt der Vision. Dieser Inhalt erweist sich als stark genug: er veranlaßt Hans Castorp, durch einen Willensakt ganz aufzuwachen, und sendet ihn von der Schwelle des Todes ins Leben zurück. Das unbewußte Leben ist dann allerdings so stark in ihm, daß der Inhalt des Traumes, besonders der Gedankentraum, nach dem reichlichen Diner im "Berghof" verbleicht, so daß Hans Castorp ihn schon am gleichen Abend nicht mehr versteht (S. 706). Hans Castorps Todesgefahr, sein Niedersinken während des Traumes und das Vergessen seiner Gedanken legen einen bemerkenswerten Rahmen um den Inhalt der Vision, deren positive "Lebensfreundschaft" darum nicht ohne weiteres als die eigentliche und letzte Aussage des Romanes hingenommen werden sollte.

Die "Lebensfreundschaft" der Vision von den Sonnenleuten und den blutgierigen Hexen hat die Interpretatoren des Zauberberges viel beschäftigt, allen voran den Autor selbst. Bereits in der 1922 gehaltenen Rede "Von deutscher Republik" finden wir, lange vor Erscheinen des Zauberberges, die Bemerkung:

„... es könnte Gegenstand eines Bildungsromanes sein zu zeigen, daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, daß es zum Menschen führt.“ Vor diesem Satz finden sich wörtliche Anklänge an den Text des Gedanken-traumes.<sup>2</sup> Nach ihm deutet der Redner ein Wort des Novalis ziemlich kühn als eine Interpretation des Lebens als „Inbegriff der Pflicht,“ um von da auf den Begriff der Humanität und auf die Stellung dieser Humanität zu kommen, „zwischen ästhetizistischer Vereinzelung und würdelosem Untergange des Individuums im Allgemeinen; zwischen Mystik und Ethik, Innerlichkeit und Staatlichkeit; zwischen todverbundener Verneinung des Ethischen, Bürgerlichen, des Wertes und einer nichts als wasserklaren Vernunftphilisterei ist sie in Wahrheit die deutsche Mitte, das Schön-Menschliche, wovon unsere Besten träumten“ (*Bemühungen*, S. 189 f.). Diese Stelle zeigt, daß Thomas Mann damals seine *weltanschauliche* Position seit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* nicht wesentlich geändert hatte. Die Idee, daß „deutsches Wesen die Mitte“ sei, steht ausdrücklich oder unausdrücklich dauernd im Zentrum der *Betrachtungen*.<sup>3</sup>

Das „Unbehagen an aller Einseitigkeit“ (*Betrachtungen*, S. 497) hatte Thomas Mann dort auch in Goethe gefunden und Nietzsches Deutung der „deutschen starken Art“ übernommen, zu der Goethe gehöre und für die gelte: „Die Freiheit von jeder Art Überzeugung gehört zur Stärke seines Willens“ (*Betrachtungen*, S. 499 f.). Schon im Anfang der *Betrachtungen* hat Thomas Mann das deutsche Volk als das „Volk des Lebens“ bezeichnet und gemeint, daß Nietzsche diesen „goethischen“ Begriff mit neuem Gefühl durchdrungen habe. Die Mittelstellung sei besonders dem ironischen Künstler eigen, „Ironie . . . ist immer Ironie nach beiden Seiten hin,“ nämlich zwischen Leben und Geist, den „zwei Seelen in seiner Brust“ (*Betrachtungen*, S. 565).

In der Lübecker Rede von 1926 hat Thomas Mann diese

Gedanken auf seine Interpretation des Zauberbergs angewandt, indem er einen Satz aus den *Betrachtungen*, wörtlich zitiert, zur Deutung von Hans Castorps Traum benutzt: "... denn ist nicht deutsches Wesen die Mitte, das Mittlere und Vermittelnde und der Deutsche der mittlere Mensch im großen Stile?"<sup>4</sup> Diese Mitte deutet er dann als Bürgerlichkeit und Bürgerlichkeit als Humanität, wobei er wieder Goethe zitiert.

Wenn man von dem eigentümlichen Versuch absieht, die deutsche Romantik für die demokratische Verfassung von Weimar in Anspruch zu nehmen, so können wir eine andere Akzentuierung von Thomas Manns Ironiebegriff seit dem Aufsatz *Goethe und Tolstoi* (ebenfalls 1922) verzeichnen. Hier erscheint Ironie als das "Pathos der Mitte . . . Sie ist auch ihre Moral, ihr Ethos."<sup>5</sup> Diese Formulierung erscheint dort sehr merkwürdig inmitten eines Kapitels, das an sich die Position der *Betrachtungen* festhält, wo Ironie und Radikalismus (d.h. politischer Aktivismus) unversöhnliche Gegensätze sind. 1924 hielt Thomas Mann zwei Reden außerhalb Deutschlands. In ihnen geht er noch weiter im Sinne eines politischen Engagements und zwar in Worten, die dem Text des Zauberberges sehr nahe stehen, an dem der Dichter damals arbeitet. So spricht er in Warschau von dem "Traum der Humanität," eine Formel, die an die Bezeichnung "Traumgedicht vom Menschen" erinnert, die Hans Castorp selbst seinem Traum gibt (S. 703) und die der Autor oft auch außerhalb des Romans braucht (z.B.: Vorlesung in Princeton, Zbb. S. XXVIII; *Die Forderung des Tages*, S. 390). Thomas Mann will die politische Neutralität, die Deutschland zwischen West und Ost halten müsse, geistig verteidigen: "Der Traum der Humanität", die Idee des Ausgleichs und der Vereinigung ist es, die uns Deutsche hindert, in diesem historischen Widerstreit voreilig und einseitig Partei zu ergreifen" (*Altes und Neues*, S. 285).

Nur ein ganz kleiner Schritt ist getan von "Idee der Mitte" zu "Idee des Ausgleichs," aber schon der hinzugefügte Begriff "Vereinigung" weist darauf hin, daß statt skeptischer Ironie eine neue, eindeutigere Interpretation des "Traumes der Humanität" sich abzuzeichnen beginnt. Diese Idee verliert langsam etwas von ihrem ironischen Charakter und beginnt über "Vereinigung," also Synthese, sich zur *Lehre* zu entwickeln.

In einer Tischrede in Amsterdam vom gleichen Jahre verstärkt sich diese Tendenz. Nachdem der Dichter das Selbstversprechen seines Hans Castorp aus der Vision, dem Tode keine Herrschaft über seine Gedanken einzuräumen, mit ganz ähnlichen Worten wiederholt hat (ohne den noch unveröffentlichten Roman zu erwähnen), fährt er fort: "Ja, es ist sogar der europäische Augenblick gekommen, wo eine bewußte Überbetonung der demokratischen Lebensidee vor dem aristokratischen Todesprinzip zur vitalen Notwendigkeit geworden ist" (*Bemühungen*, S. 338).

So sind wir vorbereitet, wenn der Autor sein Buch, "das den Ehrgeiz besitzt, ein europäisches Buch zu sein," in der Abwehr gegen kleinliche Angriffe von medizinischer Seite "ein Buch des Abschiedes" nennt, "und pädagogischer Selbstdisziplinierung; sein Dienst ist Lebensdienst, sein Wille Gesundheit, sein Ziel die Zukunft" (*Bemühungen*, S. 273). Hier also ist von Ironie der Mitte nichts mehr übrig. Der Ausgangspunkt des Zauberberges in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wird verschleiert. Gerade diese—in der Sache verfehlte—Selbstinterpretation hat aber eine große Anziehungskraft entwickelt. Ist doch auch Hans Castorps Selbstversprechen im Romantext hervorgehoben (S. 704) und sieht es doch wirklich auf den ersten Blick so aus, als sei der Höhepunkt von Hans Castorps Traum das Ergebnis und die Lehre des Buches.

Gegen diese Vereindeutigung spricht die eben angeführte



*spätere* Selbstinterpretation in der Lübecker Rede, die den Zusammenhang mit den *Betrachtungen* aufrecht erhält. Die Ver-eindeutigung ist zumindestens nicht bestätigt in der viel späteren Selbstdeutung vor Studenten in Princeton.<sup>6</sup> Vor allem muß die Stelle unsere Zweifel erregen, an der die Vision im Werk steht, die Tatsache, daß sie *nicht* die Befreiung Haus Castorps aus dem Zauberberg vorbereitet.<sup>7</sup> Die Bemerkung, Hans Castorp habe nach seinem Traum von der Humanität noch die Erfahrung Peeperkorns zu machen, kann kein ernsthafter Grund dafür sein, daß die Vision nicht am Ende steht, wenn sie als Resultat, als lehrhafter Höhepunkt gewertet werden soll. Das Kapitel "Schnee" hätte ebensogut nach der Peeperkorn-Episode angeordnet werden können, ist es doch von den Handlungssträngen so ziemlich frei.

Es gibt meines Erachtens nur eine Erklärung für die Position des Kapitels im Roman: die Vision ist keine Lehre, sondern eines der vielen ironischen Gewichte im Ablauf der inneren Handlung.<sup>8</sup> Ein Gewicht freilich, das dem Autor wichtig war und ihm besonders am Herzen lag, so daß er zeitweise der Versuchung nachgab, wider besseres Wissen, Hans Castorps Traum der Humanität als eigentliche Botschaft des Romans auszugeben.

## II

Welche Bedeutung das Gewicht des Humanitäts-Traumes im Ganzen des Werkes hat, kann nur im Rahmen eines Aufrisses der Struktur des Romanes gezeigt werden. Zwei Formprinzipien gibt es hier, aber nur eines herrscht; dies ist das musikalische System der Anspielungen und Vor- und Rückbeziehungen, das seinen Ursprung in der Leitmotivtechnik der *Buddenbrooks* hatte. In ihm liegt die Einheit des Romans begründet (vgl. die Vorlesung in Princeton, Zbb, S. XXII f.). So ist der Dichter frei, mit dem anderen, dem konventionellen Formprinzip der Einteil-

lung in Kapitel und Abschnitte zu spielen. Weigand hat bereits darauf hingewiesen, daß die (konventionelle) Struktur des Romans etwas mit seiner Aussage über die Zeit zu tun habe (Hermann J. Weigand, *Thomas Mann's Novel . . .* p. 14). Ja, dieses Spiel mit der konventionellen Struktur wird sogar bewußt benutzt, um die innere Handlung des Romanes zu unterstreichen. Das Prinzip dieser Struktur wechselt nämlich zweimal.<sup>9</sup> Die ersten vier Kapitel umfassen bei zunehmender Länge bestimmte, *fest umgrenzte Zeitabschnitte*. Das gilt selbst für das zweite Kapitel. Der Rückblick über Hans Castorps Leben reißt zwar durch das Motiv der Taufschale die Perspektive von Generationen auf, verliert sich aber nicht, sondern bleibt bei der Sache, Hans Castorps Jugend und seine Beziehung zum Todeserlebnis nachzuholen. Das fünfte Kapitel beginnt nach dem Ablauf der ursprünglich vorgesehenen drei Wochen Besuches im Sanatorium und endet mit Hans Castorps Liebesnacht. Auch diesem Kapitel liegt eine Zeiteinheit zugrunde, nämlich sieben Monate. Diese Zahl ist jedoch schon die magische Zahl, die in vielfacher Hinsicht das "Zauberhafte" des Berghofes repräsentiert.<sup>10</sup> Die Zahl der Monate ist als Zeitabschnitt auch gar nicht wichtig, worauf der Dichter hinweist, wenn er am Anfang des letzten Abschnittes dieses Kapitels Hans Castorp seine Fähigkeit zum Zeitverbrauch kundgeben läßt, zum hellen Entsetzen Settembrinis (S. 460).<sup>11</sup> Dies kann als klarer Hinweis des Autors auf den Wandel seines Strukturprinzipes aufgefaßt werden, denn sonst hat das Motiv des Zeitverbrauchs mit dem Abschnitt "Walpurgisnacht" nichts zu tun. Die Liebesnacht mit Clawdia markiert aber eines der wichtigsten *Erlebnisse* Hans Castorps. Sie macht ihn zum Dauerinsassen des Berghofes. Als die Unmöglichkeit für Hans Castorp, sich zu lösen, in der äußeren Handlung offenbar wird, als er nämlich seinen Vetter allein reisen läßt, findet kein Kapitelschluß statt. Somit ist klar: über das Ende des fünften Kapitels hat nicht mehr ein äußerer

Zeitabschnitt, sondern ein Erlebnis entschieden. *Des Erlebnis ist also jetzt zum Strukturprinzip geworden.* Dabei ist Hans Castorp immer noch aktiv, er erlebt bewußt, mit Skepsis und Ironie, was besonders an seiner Stellung zwischen Settembrini und Naphta gezeigt wird.

Das sechste Kapitel hatte mit einer Reflektion über das Zeitproblem begonnen und endet wieder mit einem einschneidenden Erlebnis Hans Castorps: dem Tode Joachims. Aber dieses Kapitel ist bereits so aufgeschwellt, daß es seinen gliedernden Charakter fast verloren hat, der eher von den einzelnen Abschnitten eingenommen wird. Unter denen nimmt Hans Castorp in dem Abschnitt "Abgewiesener Angriff" eine ganz passive Haltung ein, wie während der meisten Ereignisse des siebenten Kapitels. Der Besuch Konsul Tienappels ist kein "Erlebnis." Dagegen verhält sich Hans Castorp in dem Abschnitt "operationes spirituales," der dem Abschnitt "Schnee" vorausgeht, durchaus als Erlebender. Er hält die Mitte zwischen Naphta und Settembrini, zwischen passiver Rezeption und aktivem Eingreifen.<sup>12</sup> Der folgende, letzte Abschnitt dieses Kapitels ist von erheblicher Länge und umfaßt nicht nur die Todeskrankheit Joachims, sondern auch Gespräche über das Freimaurertum, über Luther und Deutschland und das Gespräch im Anschluß an Virgil. Ein zwingender Grund für den Autor, diese Dinge in Hans Castorps Erlebnis von Joachims Krankheit und Sterben zu mischen, ist nicht ersichtlich. Offenbar will Thomas Mann auch das Strukturprinzip der Einheit des Erlebnisses erschüttern. Tatsächlich gilt es im siebenten Kapitel nicht mehr. Der Abschnitt "Schnee" mit der Vision ist der vorletzte Abschnitt des sechsten Kapitels und der letzte, in dem die Einheit eines Erlebnisses noch eindeutig das Strukturprinzip darstellt.<sup>13</sup> Das siebente Kapitel bringt nach einer neuen Einleitung über den verlorengegangenen Zeit- und Raumsinn in dem Abschnitt "Strandspaziergang" zunächst die Peeper-

korn-Episode. Wie Peeperkorn sich aller Menschen und Verhältnisse in der Handlung bemächtigt, so auch des Strukturprinzips. Seine Gestalt beherrscht die vier folgenden Abschnitte, die so einen Roman im Roman bilden. "Der große Stumpfsinn" und "die große Gereiztheit" finden unseren Helden fast gänzlich passiv. Von einem Erlebnis, im Sinne einer aktiven Anteilnahme, kann man nicht mehr sprechen, vielmehr gewinnen *von außen kommende Stimmungen und Ereignisse Macht über Hans Castorps Geist*, der zur rechten Auswahl nicht mehr befähigt ist. Davon ist die Struktur notwendig mit betroffen. Nicht von *Hans Castorps* Stumpfsinn oder Gereiztheit ist in erster Linie die Rede, sondern von *dem* Stumpfsinn und *der* Gereiztheit.

Im ganzen kann man sagen: Das Strukturprinzip wechselt von absichtlich pedantisch übertriebener Identität der inneren Handlung mit äußeren Zeitabschnitten zu dem Prinzip der Einheit des Erlebnisses. Dieses Strukturprinzip wird zersetzt und ersetzt durch von außen kommende, beherrschende Einflüsse, die den Helden in die Passivität drängen, wobei nur gewisse Reste des alten Erlebnis-Prinzips bestehen bleiben.<sup>14</sup>

Die konventionelle Struktur der Einteilung in Kapitel und Abschnitte dient also dazu, die Kurve der inneren Entwicklung des Helden darzustellen. Von der bürgerlichen Identität von Zeitordnung und Erfahrung treibt es ihn zu der Goethe-Nietzscheschen Ansicht vom Vorrang des persönlichen Erlebnisses, wobei freilich das romantische Motiv des Todes sich im Inhalt der Erlebnisse prädominant erweist und so das ironische Gegengewicht bildet. Der Vorrang des goethischen Erlebnisprinzips, dessen Verfall sich schon angedeutet hatte, beherrscht noch und zum letzten Male den Abschnitt "Schnee" mit der Vision. Danach zersetzt es sich und der Held fällt ganz der Romantik<sup>15</sup> anheim, bis ihn der "Donnerschlag" vertreibt, der ihn freilich keineswegs entromantisiert.

## III

Das Strukturprinzip der motivischen Anspielungen ergibt ein kompliziertes System, in dem sich immer neue Kombinationsmöglichkeiten entdecken lassen, die aber im Rahmen dieser Untersuchung nicht voll erfaßt werden können. Eine Motivreihe läßt sich jedoch greifen: Kahnfahrt im Zwielight (S. 221), die Vision selbst (S. 694 ff.), die hier im einzelnen zu betrachten ist, und schließlich das Gedicht des "spirit" Holger (S. 945 ff.). Die Reihe der drei Bilder ist zunächst durch das Motiv des Wassers zusammengehalten. Ein Kennwort ist weiterhin das "buschige Ufer," das in allen drei Bildern vorkommt (S. 221, 696: "buschwaldig," und 945). Die Vision und das Gedicht Holgers sind noch wesentlich stärker untereinander verklammert. Die Kahnfahrt im Zwielight, zwischen Tag und Nacht, zwischen West und Ost, zwischen Romantik und Rationalismus, ist im Motiv wie auch sprachlich dem deutschen Realismus zugeordnet. Kennzeichen von dessen Stil ist es doch, daß er exakte Beschreibung ("ein glasig-nüchternes, entschiedenes Tageslicht . . ."; "das sonderbare Verhältnis hatte wohl eine knappe Viertelstunde bestanden . . .") mit der Fähigkeit zu sentimentalem, sensitivem Ausdruck verbindet ("von feuchten Nebeln durchspinnene Mondnacht") (S. 221). Auch die Lokalisierung des Erlebnisses in Holstein dürfte symptomatisch sein und auf Theodor Storm hinweisen.

Das Erlebnis selbst gibt eine anschauliche Deutung von Hans Castorps Verhältnis zwischen den beiden bürgerlichen Großvätern, seinem eigenen, dem Tode und der Tradition zugewandten, und dem fortschrittskämpferischen Settembrinis. Aber darüber hinaus sagt es auch etwas aus über Hans Castorp selbst, der in der Vorstellungswelt und der Sprache der deutschen bürgerlichen realistischen Kunst lebt. Er ist infiziert von Romantik wie diese Kunst es ist, aber noch ist er ihr ebensowenig

verfallen wie sie. Die romantische und die rationale Komponente steigern gegenseitig die Ausdrucksfähigkeit. Das Ergebnis ist ein Erlebnis, eine klar erfaßte aber dennoch sensitiv empfangene Sinneinheit. Die Steigerung setzt sich fort in der Richtung auf Goethe hin in der eigentlichen Vision.

Die Vision ist das reichste dieser drei Bilder. In ihr ist Erlebnisfähigkeit und Ausdrucksmöglichkeit auf dem Gipfel. Der Schauplatz ist eine Mittelmeerküste. Aber die Darstellung dieser Landschaft wird eingeleitet durch das Bild eines norddeutschen Parks, eines Parks mit Laubbäumen (S. 694),<sup>16</sup> und der träumende Hans Castorp kommentiert: "Oh, Heimatodem, Duft und Fülle des Tieflandes, lang entbehrt!" (S. 694).<sup>17</sup> Dieser nordische Ausgangspunkt der Vision soll offenbar klarstellen, daß es sich um das Erlebnis des Südens in einer Seele nördlicher Herkunft handelt, nicht um eine Deutung des Südens, wie er an sich ist.

Der Übergang zur südlichen Landschaft wird zweifach vermittelt. Zuerst durch den Satz: "Die Luft war voller Vogellaut." Das ist fast eine Zeile aus Storms bekanntem Gedicht "Abseits." Storms realistisches "Lerchenlaut" wird freilich durch den allgemeineren Begriff ersetzt. Das "zierlich-innige und süße Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre" wird man auch kaum auf Lerchen anwenden können, es paßt aber auf Nachtigallen, die im Süden wie im Norden heimisch sind; damit wird das visuelle Naturbild durch ein akustisches ergänzt. Dieses Nebeneinander wird gleich darauf zu einem Miteinander in einer raffiniert angelegten Synästhesie. Das zweite vermittelnde Traumerlebnis sind nämlich die Farben eines Regenbogens, der sich "wohl ausgebildet und stark" über die Landschaft spannt und dessen Blau und Violett so "strömte," daß "alles zauberisch verschwimmend" darin unterging. Offensichtlich wird hier goethischer und romantischer Sprachgebrauch nebeneinander-

gestellt. Die Elemente der Sprache des bürgerlichen Realismus isolieren sich.

Das Farbenspiel des Regenbogens wird dann mit dem Ton eines weltberühmten Sängers verglichen,<sup>18</sup> dessen Wohllaut sich immer strahlender erhellt habe und dabei "Schleier auf Schleier" abgetan hätte. Der Höhepunkt wird beschrieben als "das äußerste und reinste Licht" und als "Überschwang von Glanz." Diese Synästhesie ist selbst Teil einer umfassenderen, in der das Farbenereignis des Regenbogens durch ein musikalisches vergleichend beschrieben wird. Die Musik *dient* dem Sichtbaren. So wird hier das Stilmittel der romantischen Synästhesie gewissermaßen gegen die Romantik gewendet.

Aus der schwimmenden Bläue der Regenbogenfarbe entwickelt sich das südliche Meer. Hans Castorp erfaßt es als Erinnerung, weil er "das blaue Sonnenglück . . . von je im Herzen getragen" hatte, obwohl er "das Mittelmeer, Neapel, Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht" hatte (S. 695). Es wird keine Willkür darin liegen, wenn Neapel und Sizilien als Beispiele der Mittelmeerküsten genannt werden, wie auch Griechenland, durch ein Abstand herstellendes "oder" von den beiden ersteren getrennt. Neapel und Sizilien bezeichnen *Goethes* Mittelmeererlebnis, wenn man von Venedig absieht, das hier nicht hereinpäßt, und Thomas Mann ja immer einen entschieden anderen Zusammenhang, den romantischen, nahegelegt hat.

Für Thomas Mann war Goethe ein frühes Bildungserlebnis, und wie die Taufschale Hans Castorps die der Mann-Familie ist,<sup>19</sup> so erlaubt er Hans Castorp auch dies mit ihm zu teilen. Nicht die Schillererzählung von 1905, sondern seine früheste Erzählung *Gefallen* markiert des jungen Dichters erste Bearbeitung Goethes. Sie enthält *Faust*-Zitate und ist selbst eine Variation zum ersten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. In einer anderen frühen Skizze: *Enttäusschung* kommt ein *Werther*-Zitat an entscheidender Stelle vor;<sup>20</sup> die Erzählung

*Der Bajazzo*, die aus dieser Skizze entwickelt ist, kann streckenweise als Parodie des *Werther* ins Moderne aufgefaßt werden. Daß Thomas Mann sich während der Arbeit am zweiten Teil des Zauberberges mit Goethes Italienreise beschäftigt hat, ist überdies aus der Tatsache zu ersehen, daß er in *Goethe und Tolstoi* (1922) aus Goethes Briefen aus Rom zitiert (*Adel des Geistes*, S. 285). Man darf wohl annehmen, daß der Erzähler Hans Castorps Bildungserlebnis eines Mittelmeers, das der junge Hamburger nie gesehen hat, als eine träumerische Reproduktion des goethischen Italienerlebnisses darstellt. Darauf scheint auch hinzuweisen, daß in der doppelten Synästhesie, die die Farben des Regenbogens beschreibt, das Erlebnis des Lichtes letzten Endes das der Musik überwiegt.<sup>21</sup>

Das Motiv des Regenbogens ist dem Leser des Romans schon einmal kurz begegnet. Als Hans Castorp sich mit Hilfe medizinischer Forschungen dem Geheimnis des Lebens zu nähern sucht, beschreibt er das Ungreifbare, Transitorische des Lebens als "ein Phänomen, getragen von Materie, gleich dem Regenbogen auf dem Wasserfall und gleich der Flamme (S. 393). Das ist eine deutliche Anspielung auf die Schlußverse der Szene "Anmutige Gegend" in Goethes *Faust* (Verse 4715 bis 4727) mit dem berühmten Wort vom "farbigen Abglanz" sowie, im selben Atemzug, auf Nietzsches *Ecce-Homo*-Gedicht. Hier, in der Vision, ist das Regenbogenmotiv von Nietzscheanspielungen frei. Das Wasserfallmotiv wird dann an wichtiger Stelle in der Geschichte Peeperkorns wieder aufgenommen (S. 882 f.), der "Parodie des dionysischen Menschen" (Hans M. Wolff).

Vergleicht man Thomas Manns Landschaftsschilderungen mit einigen Stellen aus Goethes *Italienischer Reise*, so können die kurzen Andeutungen bei Goethe schon als Ausgangspunkte für die Gestaltung einer idealen Landschaft gedient haben, wie sie sich der deutschen Italiensehnsucht bilden mag:<sup>22</sup> (Neapel 23. März 1787) "Nun erreichten wir eine Höhe; der größte An-



blick tat sich vor uns auf. Neapel in seiner Herrlichkeit, die meilenlange Reihe von Häusern am flachen Ufer des Golfes hin, die Vorgebirge, Erdzungen, Felswände, dann die Inseln und dahinter das Meer war ein entzückender Anblick." (Hamburger Ausgabe, XI, 220).—(Palermo 3. April 1787) "Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben" (Hgb. A. XI, 231). Das Wort vom "Auseinanderweichen der Töne" meint Goethe natürlich rein chromatisch hier, nur die Sprache und die Wortwahl (Töne, Harmonie) legen den Vergleich mit der Musik nahe. Es ist aber nicht undenkbar, daß diese Stelle der Ausgangspunkt für Thomas Manns ausgeführteren Vergleich gewesen ist. Thomas Manns Wortwahl in seiner Landschaftsschilderung liest sich wie eine gesteigerte Wiederholung der Tagebuchsprache in der *Italienischen Reise* Goethes: "... eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiße Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah. Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war denn das für eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit, von sonniger Wasserfrische!" Der Stimmung von Goethes Sizilienunternehmen, wie wir sie in der späteren Aufzeichnung der *italienischen Reise* gestaltet finden, ist diese Stelle nahe: "... es war Bergküste, wo er auf sonnerwärmten steinernen Stufen kauerte; vor ihm fiel das Gestade, moosig-steinig, in Treppenblöcken, mit Gestrüpp, zu einem ebenen Ufer ab, wo zwischen Schilf das Steingeröll blauende Buchten, kleine Häfen, Vorseen bildete" (S. 696). Ein Schlüsselwort ist "Steingeröll."<sup>23</sup> Besonders ist wohl an Goethes Aufent-

halt in Taormina zu denken: "Felsgruppen und Felsrücken im Meere selbst, die Küste von Kalabrien in der weitesten Ferne . . ." "Zu vergessen ist nicht, daß wir auf dieses schöne Ufer unter dem reinsten Himmel von einem kleinen Altan herabschauten, Rosen erblickten und Nachtigallen hörten" (Hbg. A. XI, 297 f.). Beweisen läßt sich ein Zusammenhang zwischen den Nachtigallen, die Goethe hörte, und denen in Hans Castorps Traum natürlich nicht. Immerhin ist zu bemerken, daß Hans Castorps erster geträumter Standort ein Balkon ist, was freilich zugleich eine Anspielung auf den Balkon seines Zimmers 34 darstellt. "Der Horizont lag hoch, die Weite schien zu steigen, was daher kam, daß Hans den Golf von oben sah, aus einiger Höhe: Die Berge griffen um, als Vorgebirge, buschwaldig, in die See tretend, zogen sie sich von der Mitte der Aussicht im Halbkreis bis dorthin, wo er saß, und weiter" (S. 696).<sup>24</sup>

Wenn wir in dieser Weise die Bemerkung "Neapel, Sizilien etwa" ernst nehmen, so können wir das "oder Griechenland" nicht ganz ignorieren. Man kann an die letzte Szene der klassischen Walpurgisnacht denken, die Karl Kerényi "das ägäische Fest" genannt hat: "Felsbuchten des Ägäischen Meeres" und in unserer Vision ein Gegenstück bei Tage darin erblicken. Aber das ist Spekulation. Fest steht: wenn eine idealisierte südliche Traumlandschaft aus dem Bildungserlebnis eines Deutschen hervorgehen soll und wenn diese Landschaft sich an Goethe ausrichtet, darf das Wort Griechenland nicht fehlen.

In Sizilien suchte Goethe seinen früheren *Nausikaa*-Plan voranzutreiben. Dieser Entwurf, ganz in Italien konzipiert und dennoch die Verinnerlichung der deutschen Klassik enthaltend, wäre, ausgeführt, vielleicht der Höhepunkt der Auseinandersetzung deutschen Geistes mit der Antike geworden. Aus viel späterer Erinnerung schreibt Goethe in der *italienischen Reise*: "... so gab ich um so mehr einem nach und nach auflebenden Drange nach: die gegenwärtige herrliche Umgebung, das Meer,

die Inseln, die Häfen, durch poetische würdige Gestalten zu beleben und mir auf und aus diesem Lokal eine Komposition zu bilden, in einem Sinne und in einem Ton, wie ich sie noch nicht hervorgebracht. Die Klarheit des Himmels, der Hauch des Meeres, die Düfte, wodurch die Gebirge mit Himmel und Meer gleichsam in ein Element aufgelöst wurden, alles dies gab Nahrung meinen Vorsätzen" (Hbg. A. XI, 298).

Diese Stelle ist in Stimmung und Wortschatz in einer so frappierenden Nähe zu der Sprache von Hans Castorps Traum, daß der Gedanke nicht zu kühn erscheint, Thomas Mann habe sich Goethes Vorsatz zu eigen gemacht, nicht den, Nausikaa zu schreiben freilich, aber immerhin den, die Küstenlandschaft Siziliens als Bildungserlebnis einzufangen und "durch würdige Gestalten zu beleben."<sup>25</sup>

Die Landschaft der Vision wird belebt von der Sonnenleuten, die kaum im Sinne einer Handlung dargestellt sind, sondern in der Form einzelner Bilder, wodurch der Charakter des Ganzen als artistisches Bildungserlebnis sich bewahrt. Der Tanz der Mädchen und das hochbordige Boot, das ins Wasser geschoben wird, könnten variierende Anspielungen auf das *Nausikaa*-Thema sein. Die Essenz ihrer Haltung, die sich "kraft einer deutlich durch alle waltenden Sinnesbildung und eingeffleischten Idee" offenbart, wird beschrieben als "eine Würde und Strenge sogar, doch ganz ins Heitere gelöst und einzig als ein unaussprechlicher geistiger Einfluß undüsteren Ernstes, verständiger Frömmigkeit ihr Tun and Lassen bestimmend . . ." (S. 698). Das könnte als eine gute Bestimmung der "schönen Seele" der deutschen Klassik<sup>26</sup> gelten, schwebend zwischen bewußter Würde und naiver Anmut, der Synthese aus Moral und Natur.

Der Übergang zum zweiten, dem dämonisch düsteren Teil der Vision wird gebildet durch einen schönen Knaben, dessen Blick "ganz wie aus Stein" wird, "Todesverschlossenheit" ausdrückend. Es kann wohl kaum zweifelhaft sein, daß dieser ab-

seits sitzende Knabe der Tod ist, "wie die Alten den Tod gebildet." Hans Castorp tritt in den Tempelbezirk "schweren Herzens" ein, wobei der "Hallenwald" der Säulen noch einmal eine Erinnerung an das Meer im Norden heraufruft, diesmal eindeutig die Ostsee der Heimat des Dichters, an deren Küsten es Buchenwälder gibt. Die Statuengruppe von Mutter und Tochter ist wohl Demeter und Persephone, ein neuer Hinweis auf die Repräsentation des Todesgedankens in der antiken Mythologie, die Thomas Mann sich hier deutet als ironisches Verhältnis des Todes in Gestalt der Tochter des spendenden Lebens.

Es hätte nahegelegen, den Tod als den schrecklichen Störer der antiken Heiterkeit erscheinen zu lassen im Sinne von Novalis' *Hymnen an die Nacht*,<sup>27</sup> wenn dem klassischen Bild des Lebens ein ironisches Gegengewicht gegeben werden sollte. Statt dessen hat sich Thomas Mann im Rahmen der klassischen Todesvorstellung gehalten. Der Tod ist nicht schrecklich, aber er ist auch nicht geleugnet, er ist am Rande des Lebensbildes, aber er ist da. So können wir vermuten, daß auch das Gegenbild zu dem Leben der Sonnenleute sich nicht aus dem Bereich der Klassik entfernt. Hat doch Goethe in Rom die "Hexenküche" für den *Faust* geschrieben, wie auch die "Walpurgisnacht" auf dem Höhepunkt der Klassik. Thomas Manns Ironie bleibt also in der Nachfolge Goethes, wenn sie der Idealisierung des Menschlichen das Gegengewicht des Dämonischen anhängt. So haben die nordischen, sogar Plattdeutsch fluchenden Hexen nichts Befremdendes mehr, wenn sie die Ehrfurcht direkt negieren, die der jungen Mutter, dem erwachenden Leben, gezollt worden war. Der Demeter-Mythos ist dabei die Achse der Ironie.<sup>28</sup>

So ergibt sich im einzelnen ein klassischer, goethischer Eindruck. Immerhin ist die Entgegensetzung des einen gegen das andere Bild in dieser gleichgewichtigen Form wohl mit aus dem Einfluß von Nietzsches Vorstellung des Apollinischen und

Dionysischen zu erklären,<sup>29</sup> aber im Gegensatz zu den meisten anderen, früheren Erwähnungen Goethes oder Anspielungen auf ihn findet sich wenig begleitender Nietzsche.

Bevor wir die deutenden Gedanken Hans Castorps behandeln, die den dritten Teil der Vision ausmachen, betrachten wir Holgers Gedicht, das mit der Vision, besonders dem Strandbild eng verbunden ist. Auf den Zusammenhang der fragwürdigen Vorkommnisse um das Medium Ellen Brand mit einem Motiv der Vision werden wir schon aufmerksam gemacht, wenn wir mit dem Wesen der medialen Eigenschaft Ellens näher vertraut gemacht werden sollen. "Ja, die Schattenlippen liebkosend an ihrem Ohr, so daß es leise kitzelte und zum Lächeln reizte, habe er es ihr eingeflüstert" (S. 938). So lesen wir von dem Verhältnis des "spirit" Holger zu Ellen Brand. Das ist eine Parodie des Paares am Strand in der Vision: "... und am Ohr des Mädchens war dessen Mund, der sie vertraulich führte" (S. 697). In der einzigen direkten, unparodierten Bezugnahme auf Motive der Vision, als Gegensatz benutzt in der Darstellung des kämpfenden Hans Castorp am Schluß des Romans, heißt es: "... die Lippen am Ohre der weichen Braut ..." (S. 1018).<sup>30</sup>

Sehen wir uns das Gedicht Holgers näher an, das er in einer der spiritistischen Sitzungen produziert, so wird klar, daß es sich um eine parodierte Version der Vision handelt, die ins Romanistische transponiert worden ist. Statt des exakt beschriebenen Halbkreises der Visionslandschaft handelt es sich in Holgers Landschaft um eine "weitgeschwungene Bucht," statt des massiven Berglandes um Dünen. Das in der Vision zweimal als Vergleich genannte blasse Meer ist hier der Schauplatz (S. 945 ff.). Das Wort "blaß" erscheint sogar in einer Fülle von Farbattributen, die das Thema der Farbenblaßheit variieren im klaren Gegensatz zu der "Seligkeit des Lichtes" in der Vision. Aber der Leser wird zur Vision zurückgelenkt, wenn er erfährt, daß es sich hier wie dort um steinigen Strand handelt und daß

das Land steil und buschig zu ihm abfällt. Der Sand erinnert an Schnee, "täuschender Winterwald im Schweigen" (ein deutlicher Hinweis auf Hans Castorps Verirren). Die Verbindung Meer-Schnee aus der Einleitung zur Vision wird wiederholt, nur umgekehrt. "Verlangt dich's, es wiederzusehen?" fragt der Text der Geisterdichtung, und es ist nur scheinbar eine rhetorische Frage, vielmehr ist sie direkt und an Hans Castorp gerichtet.

Anstelle der menschlichen Beziehungen natürlicher Freundlichkeit erscheint in dieser Parodie der Vision der Klausner, das Symbol, das mit Wackenroder-Tieck am Anfang der Romantik steht.<sup>31</sup> Anstelle der Reverenz, die der stillenden Mutter von den Sonnenleuten erwiesen wird, redet Holgers Gedicht von "Mutternot." Danach lenkt die Handlung, die der Erzähler wegen ihrer Uferlosigkeit nur noch zusammenfassend berichtet, in eine andeutende Beschreibung der Handlung von Hardenbergs Roman "Heinrich von Ofterdingen" ein, einschließlich der unausgeführten Teile. Weigand spürt eine Ähnlichkeit des Rhythmus in Holgers Gedicht mit den "Hymnen an die Nacht";<sup>32</sup> ganz sicher ist es kein Zufall, wenn das Gedicht in der Nacht spielt, mag auch die rhythmische Verwandtschaft entfernt sein.

Wie die Erinnerung an die Kahnfahrt im Zwielficht, wie die Vision selbst, ist auch Holgers Gedicht eine Spiegelung der Seele Hans Castorps. Diese Spiegelung ist romantisch, wie auch sein Verhältnis zur Musik bereits enthüllt hatte.<sup>33</sup> Wenn auch Hans Castorp beim Hören des Schubertliedes ein Zweifel ankam, eine Kritik, die aus seinen "Steigerungen, Abenteuern, Regierungsproblemen" stammte (wohl eine Anspielung auf die Vision und deren klassischen Geist), so hatte dieser Zweifel doch nur die "Würze" des romantischen, todverhafteten "Seelenzaubers" gebildet (S. 928). Mag auch Thomas Mann an den Schluß dieser Stelle das Wort von der "Selbstüberwindung" gestellt haben (S. 930), das er dann in einer Nietzscherede von 1924 aufnimmt,

dabei wörtlich aus dem Text des Zauberberges zitierend (*Altes und Neues*, S. 278), so bleibt doch bestehen, daß Hans Castorp diese Selbstüberwindung nicht leistet, daß er für "das Zauberland" stirbt und daß es nur Thomas Manns nachträgliche Deutung ist, wenn er diesen Tod als einen Tod "schon für das Neue" erklärt, "das neue Wort der Liebe und der Zukunft im Herzen" (S. 930).<sup>34</sup>

Sieht man von diesem Kommentar des Erzählers von 1924 ab, so zeigt sich der klassische Charakter der Vision als ein isolierter Moment in der Handlung, als ein transitorisches Element. Wir hatten schon bei der Betrachtung der konventionellen Form des Romans gesehen, daß der Abschnitt "Schnee" dort eingeordnet war, wo das Strukturprinzip der Erlebniseinheit sich auflöste. Die Betrachtung der inneren Form des Romanes, der Form des Beziehungszusammenhanges, kommt zu dem gleichen Ergebnis: das Gedicht Holgers zeigt, wenn es auf die Vision und auf die Kahnfahrt im Zwielflicht bezogen wird, daß die Inhalte dieser beiden Bezugsmotive in der Auflösung begriffen sind. Weder der bürgerlich-realistische Charakter noch der goethisch-klassische Augenblick bleiben in Hans Castorps Wesen beständig. Dieses Ergebnis kann noch unterbaut werden mit einigen Hinweisen auf Anspielungen in der Einleitung zur Vision. Der Schnee des Hochgebirges wird dort ausdrücklich mit dem Meer in Zusammenhang gebracht (S. 673 ff.), dem Erlebnis des Elementaren und Zeit- und Raumlosen. So ist auch der (spätere) Abschnitt "Strandspaziergang" (S. 767) in diesen Zusammenhang einbezogen. Außerdem wird von der Schneelandschaft gesagt, daß sie "so auffallend einer Dünenlandschaft gleich . . ." (S. 680), womit auf das Gedicht Holgers vorgeedeutet werden soll. Im gleichen Sinne werden die Schneekristalle mit dem Dünen sand verglichen (S. 679). Obwohl von Hans Castorps Mut die Rede ist, sich in die elementare Landschaft zu wagen, so war es doch der entgrenzende Reiz des "Gleichgültig-

Tödlichen" (S. 674), was ihn dort hinaufgezogen hatte. Hans Castorp bleibt lange stehen, um farbige Schatten zubeobachten. Die "optische Erscheinung" kennen wir als ein Phänomen aus Goethes *Farbenlehre*,<sup>35</sup> jedoch sieht er in der Farberscheinung die Augen Clawdia Chauchats. Hans Castorp gibt dieser Erscheinung also seine persönliche romantische Deutung. Die Landschaft seines Schneeausfluges weist übrigens dieselben Elemente auf wie der "blaublühende Ort," die Stelle, wo er vorzugsweise zu "regieren" liebt, gleichzeitig der Schauplatz des Duells zwischen Naphta und Settembrini.<sup>36</sup> Nehmen wir dazu, daß er trotz seines Sträubens dem Bedürfnis, sich fallen zu lassen, schließlich nachgibt, wenn auch im Schlaf, so können wir in dem Abschnitt "Schnee" außerhalb der Vision ein Überwiegen der auflösenden, romantischen Motive verzeichnen. Der isolierte Charakter der klassischen Haltung in der Vision wird dadurch besonders betont.

#### IV

Werfen wir nun einen Blick auf den Gedankentraum, der sich an die beiden Bilder der Vision anschließt, so bemerken wir, daß bei aller Betonung des eigentlichen klassischen Gehaltes eine Beimengung von Romantik nie völlig fehlt. Romantisch ist die Idee von der "großen Seele, von der du nur ein Teilchen" (S. 701), die als eigentliches Subjekt des Traumes aufgefaßt wird, während Hans Castorps Individualität nur mediale Funktion hat. Hans Castorp wiederholt auch seine romantische Grunderfahrung: "... ich habe der kranken Clawdia Pribislav Hippos Bleistift wiedergegeben" (S. 702), als einen Beweis für sein Recht, "hier zu liegen und dergleichen zu träumen" (S. 701). Denn seine Liebe zu der kranken Frau aus den unbegrenzten Weiten des Ostens, deren Moral in der Aufgabe ihres Selbst besteht, ist sicher im Sinne der romantischen Entgrenzung.



Aber dann gibt es eine Sonderung. Die romantische Befangenheit und Verfallenheit an den Tod wird als Einseitigkeit erkannt. Humanität, "der Mensch und sein Stand und Staat" sollen jetzt das Gegengewicht abgeben. "... in der Mitte ist des Homo Dei Stand" (S. 703). Nach einer Reflektion über die Vornehmheit des Menschen, die höher sei als die des Todes, gelangt der Träumer zu der Formel: "frei im Kopfe und fromm im Herzen" (S. 702 f.). Das ist die ironische Mittelstellung zwischen Rationalismus und Religiosität, aber auch Goethes Haltung ist mit dieser Formel bezeichnet. Die Liebe, die stärker sei als der Tod (im Gegensatz zur Vernunft), ist begriffen als das Wesen der Form. "Auch Form ist nur aus Liebe und Güte: Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschenstaats—in stillem Hinblick auf das Blutmahl" (S. 703). Das ist zwar auf die Vision bezogen, aber es ist auch eine Paraphrase des Iphigenie-Themas.<sup>87</sup> Wenn der Gedanke der "Vornehmheit" mit "Güte" und "Menschenliebe" verbunden wird, erweist sich das Ganze als Umschreibung der Anfangsverse von Goethes Gedicht "Das Göttliche," worauf wohl die kindliche Formulierung "ich will gut sein" hinweisen soll, im Sinne einer Antwort auf Goethes Imperativ.

Dieses "ich will" wiederholt sich mehrere Male in Hans Castorps Gedankentraum, auch als Absage an den Tod. In den letzten beiden Sätzen jedoch, die als Abschluß besonders gekennzeichnet werden durch die Sätze: "so ist es deutlich geträumt und gut regiert. Ich will dran denken . . ." (S. 703) erscheint das "ich will" auch verbunden mit dem Tode, dem Hans Castorp "Treue in seinem Herzen" zu halten verspricht, während die zweite Absage an den Tod in der dritten Person formuliert ist: "*der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*" (S. 704). Diesen Satz hat Thomas Mann im Text hervorgehoben. Damit wollte er offenbar die Energie bezeichnen, die nötig ist, um sich

von der romantischen Bezauberung loszureißen, und die sich in Hans Castorps Selbstaufrichtung symbolisch ausdrückt. Außerdem kann die Hervorhebung dieses Satzes im Rahmen der leisen Gewichtsverschiebung in Thomas Manns Selbstinterpretation entstanden sein, von der oben gehandelt wurde. Thomas Manns Formbewußtsein ist aber zu stark, um eine wirkliche Verschiebung auch in Hans Castorps Schicksal eintreten zu lassen. Die Formel "frei im Kopfe und fromm im Herzen" ist eine Formel des Gleichgewichtes, eine Formel der Ironie. Der hervorgehobene Satz bildet eine Einheit mit dem vorhergehenden von der Treue, die Hans Castorp dem Tode halten will.

Der romantische Gedanke an den Tod, die romantische Bezauberung durch den Todesgedanken entspringt aus der Idee der Grenzüberschreitung. Die Grenzen der Wirklichkeit zu überschreiten, war die Lust der Romantiker. Eine solche Grenzüberschreitung war für Thomas Mann auch die von Schopenhauer herkommende Neutralität zwischen den Erscheinungen der Welt gewesen, die sich ihm in künstlerische Ironie verwandelt hatte. Diese Haltung hatte ihm gestattet, den Naturalismus seiner Darstellung mit der Weltanschauung Schopenhauers zu verbinden. Die neutrale Stellung des Dichters gegenüber seinen Gestalten in Thomas Manns früher Dichtung, die nur Mitleid als Anteilnahme gestattete, war trotz aller Schärfe der Beobachtung im Grunde romantische Verneinung der Wirklichkeit.

Die in der Vision erlebte Haltung ist nun nicht etwa das Gegenteil. Wir müssen uns hier an das Wort "Herrschaft" halten. Der romantische Wille zur Grenzüberschreitung, die Sehnsucht nach dem Unendlichen wird erkannt als im Grunde unironisch. Ironie als die Haltung der Mitte ist in der Verfallenheit an eine metaphysische Grundposition nicht möglich. Romantik wird erkannt als Verfallenheit an das Chaotische. "Bestimmt" also die Romantik das Denken, übt sie "Herr-

schaft" aus, so will sich der Träumer Hans Castorp von ihr entfernt halten. Dabei will er aber doch dem Chaotischen, dem Tode und der Romantik in seinem Herzen Treue bewahren. Er nennt das "fromm im Herzen" sein. Darum befindet er sich auf der klassischen Linie Goethes. Sie bewahrt das Wissen um das Chaotische (um das Hexenwesen), und, zwar schweigend, auch um den Tod; Güte und Liebe geschehen im Wissen um die Abgründe des Menschlichen. Die klassische Haltung liegt zwischen der Verfallenheit an das Chaotische, der "Durchgängerei," der Romantik und, andererseits, der Leugnung der Existenz des Chaotischen im Menschen, der Position Settembrinis, des Rationalismus. "Frei im Kopfe" bedeutet also frei von der romantischen Verfallenheit; die Frömmigkeit im Herzen bewirkt die Freiheit von der rationalistischen Verengung der Wirklichkeit.

Was die 'Ergebnissätze' des Zauberberges leisten, ist die neue Begründung einer ironischen Stellung im Dasein als künstlerischer Möglichkeit. Der Erzähler führt ein Experiment mit seiner Figur aus, er läßt sie eine neue Möglichkeit erforschen. An die Stelle einer mitleidigen Anteilnahme mit dem der Lächerlichkeit oder dem Verfallen Preisgegebenen (z.B. Tobias Minder-nickel), an die Stelle der Bewunderung des Mutes, in der Vergeblichkeit sich zu behaupten (z.B. Thomas Buddenbrook, auch Aschenbach), könnte auch die gütige und liebende Lebensbewältigung im Wissen um das Chaotische treten, als eine neue Haltung der ironischen Mitte.

Der Grund für diesen Wechsel der ironischen Position war die Manifestation des Chaotischen in der geschichtlichen Wirklichkeit des Dichters. Nur auf dem Hintergrund einer intakten "philiströsen" Gesellschaft konnte die romantische Übertreibung der Grenzüberschreitung als Grundlage einer Haltung der Mitte, eigentlicher Ironie, dienen. Der Erzähler der Geschichte

Hans Castorps wie auch ihr Leser lebten in einer Zeit, die diese bürgerliche Sicherheit sehr zweifelhaft gemacht hatte. Die Wendung zu Goethe in einer dem Chaotischen verwandten Zeit ist also nicht die lehrhafte Beschwörung einer gesunden Tradition—diese Wirkung mag sie nebenbei haben—sondern sie ist die Herstellung einer neuen Basis für die Freiheit der Ironie. Ironie im Sinne einer geistigen Mittelstellung war Thomas Mann wesensnotwendig. Hans Castorp erprobt eine neue Form der Lebensbewältigung, die auch eine neue Grundlage von Thomas Manns Kunst sein könnte. Das besagt freilich nicht, daß der Erzähler des Zauberberges sich ganz mit seinem Helden identifiziert. Der Charakter der Möglichkeit, des Experimentes wird festgehalten.

## V

Dem Autor Thomas Mann wuchs das Experiment seines Helden gegen Ende seiner Arbeit am Zauberberg immer mehr ans Herz. Er hätte gerne gesehen, wenn der Geist der Vision als Ergebnis, als eindeutiges Resultat der Erziehung Hans Castorps hätte dastehen können. Er hat auch einiges getan, um der Nachwelt ein solches Ergebnis als seine eigentliche Meinung erscheinen zu lassen: wir haben die Akzentverschiebung seiner Selbstinterpretationen von 1924 verfolgt. Die Hervorhebung eines Satzes am Ende des Gedankentraumes löst diesen Satz für den schnellen Leser von den vorhergehenden ab und außerdem bietet die Reflexion im Anschluß an die Darstellung von Hans Castorps Verhältnis zur romantischen Musik den kühnen aber unhaltbaren Gedanken an, daß einer, der "für das Lied" stirbt, d.h. mit dem romantischen Bewußtsein, in der mystischen Einheit mit dem Aufbruch seines Volkes zu stehen, "im Grunde" an einer Selbstüberwindung der Romantik teilhabe, für das "Neue" sterbe, für Liebe und Zukunft (S. 930). In der Rede

*Von deutscher Republik* hatte Thomas Mann ja auch schon versucht, die Kriegsbegeisterung von 1914 umzudeuten (*Bemühungen*, S. 157 f.)

Eine positive Verzeichnung Hans Castorps liegt durchaus im weltanschaulichen Sinne des Autors von 1924. Damals hatte Thomas Mann erkannt, daß eine Selbstbefreiung von der einseitigen Vorherrschaft der romantischen Komponente in der deutschen Tradition die Voraussetzung einer Lösung von dem simplifizierenden Narkotikum des Konservatismus, Faschismus oder Nationalsozialismus war, das die Freiheit des Geistes bereits deutlich genug bedrohte. Die Anlage des Romans aber forderte den Untergang des Helden in der romantischen Komponente seines Volkes. Ursprünglich sollte Hans Castorp dieses Schicksal privat erleiden, wir wissen, daß der Zauberberg ursprünglich als Satyrspiel zum *Tod in Venedig* geplant war.<sup>38</sup> Die Ausweitung dieser Konzeption ins Allgemeine, die Benutzung von Hans Castorps Geschick als Symbol für den deutschen Menschen entstand im Zusammenhang mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Die Entscheidung über Hans Castorps Schicksal dürfte in des Autors Bewußtsein demnach in den Jahren 1918 bis 1920 gefallen sein, in den düsteren Jahren der bayrischen Räterepublik und der nachfolgenden Vergeltung. München war wohl die deutsche Stadt, wo die Extreme in der Unruhe dieser Zeit sich am stärksten zeigten und der Gedanke vom Ende einer Welt sich dem Unpolitischen aufdrängte.<sup>39</sup> Mögen sich auch die Akzente in der Weltanschauung des Autors gewandelt haben (sie hat sich niemals vollständig revolutioniert), das Schicksal Hans Castorps ist gleich geblieben, wenn man von den leichten Verschleierungen absieht, die Thomas Mann nachträglich angebracht hat. Gegen den Willen seines Autors, der ihn gern entschuldigen möchte, geht Hans Castorp den Weg abwärts von der Traumphöhe, die er erreicht hatte.

Den Versuch einiger Kritiker, der positiven Selbstdeutung Thomas Manns zu folgen, ist notwendig das Verständnis der Figur Peeperkorns zum Opfer gefallen.<sup>40</sup> Peeperkorn ist kein Bildungserlebnis Hans Castorps, jedenfalls nicht mehr in irgend einem positiven Sinne. Peeperkorn ist vielmehr in den Worten von Hans M. Wolff "die Karikatur des dionysischen Menschen." Was die Gestalt Peeperkorns wirklich lehrt, ist: "Unterordnung des Geistes unter das Gefühl ist Nihilismus par excellence."<sup>41</sup> Dem widerspricht nicht, wenn Thomas Mann für Nietzsche gelegentlich eine Selbstüberwindung in Anspruch nimmt, die vor allem Überwindung des Romantischen gewesen sei (übrigens unter Benutzung des Zauberberg Textes, nämlich der Schlußwendungen des Kapitels "Fülle des Wohllauts").<sup>42</sup> Peeperkorn ist der Selbstüberwindung nicht fähig. Hans Castorps Entschuldigung gegenüber Settembrini, es gelte die Erfahrung des Mysteriums einer Persönlichkeit zu machen (S. 829 f.), darf nicht vom Leser im Sinne einer Bildungserfahrung, einer geistigen Erfahrung, übernommen werden. Persönlichkeit sei Natur und nicht Geist, sagt Thomas Mann in *Goethe und Tolstoi*<sup>43</sup> und Peeperkorns Devotion vor dem Primitiven führt ihn in den Selbstmord, weil ihm das Gegengewicht des Geistes fehlt, so daß er mit dem Erlebnis seiner Impotenz nicht fertig werden kann. Hans Castorps Peeperkorn-Erlebnis, so großen Raum es auch einnimmt, ist ein "negatives Bildungserlebnis," weil Hans Castorp sich nicht von ihm zu distanzieren vermag. Die klassische Haltung der Vision war Ironie der Mitte zwischen Geist und Natur. Peeperkorn will nur Natur sein.<sup>44</sup> Daß Hans Castorp dem Extrem des Primitivismus sich unterwirft, ist Verfall. Der Autor läßt seinen Helden ein neues Experiment unternehmen. Hans Castorp erprobt, ob Goethe und Nietzsche wirklich zusammenpassen. Entfernt man sich von der rückwärts gewandten und todverhafteten Romantik, wenn man sich dem Rausch des Lebens hingibt? Die Antwort ist: Nein, der

dionysische Rausch ist nur eine andere Art von Romantik. Das bloße Leben ohne Geist führt ebenso zum Tode wie der romantische freischwebende Geist. Diese Erfahrung gilt für Erzähler und Leser, nicht für den Helden. Denn Hans Castorp hat sich Peeperkorn unterworfen.

“Robust und spärlich” nennt Castorp Peeperkorn anfangs (S. 779), aber bei der ersten Begegnung heißt es: “. . . seine schwanken Jünglingsjahre fühlten sich erdrückt von dem Gewicht dieser breitschultrigen . . . Sechzig . . .” (S. 795 f.). Wenig später verlangt Peeperkorn schlicht: “Gehorchen sie!” (S. 796) Und Hans Castorp gehorcht. Ein einziges Mal wagt Hans Castorp eine um ein geringes verschiedene Meinung von der seines Gebieters zu äußern, als er das Laster verteidigt, nicht ohne dann aber schnell abzubiegen und seinem Herren nach dem Munde zu reden (S. 805 f.). Das ist ganz sicher nicht die Position des klassischen Gleichgewichtes zwischen Geist und chaotischer Natur. Der Autor nennt seinen Helden den Mann, “. . . in der Sklaverei sich hinlänglich Verschmitztheit zu bewahren” (S. 826). Zwar ist dieses Wort auf seine Ergebenheit gegenüber Frau Chauchat bezogen, gilt aber der Sache nach in gleicher Weise für sein Verhältnis gegenüber Peeperkorn.

Seine Verschmitztheit in der Sklaverei führt ihn schließlich sogar zu halb bewußter sublimen Rache an seinem Herrn, einer Rache mit geistigen Mitteln, einer Aktion also, die bei Nietzsche kennzeichnend für die Sklavenmoral ist. Peeperkorn tötet sich seines sexuellen Versagens wegen. Aber Hans Castorps Erzählung der Handlung von Bizets “Carmen,” mit abschließendem Mord als Beispiel für sein eigenes Schicksal, im Rahmen seines Geständnisses, Peeperkorns Vorgänger bei Clawdia gewesen zu sein, ist offensichtlich die wahre Ursache für Peeperkorns schnellen Kräfteverfall. Der Rivalität eines zum Mord—wenn auch nur erzählungsweise und gefühlsmäßig—bereiten jungen Mann fühlt sich Peeperkorn nicht gewachsen.<sup>45</sup> Man

wird diesen Mord aus der Sklavenmoral kaum mit Humanität in Goethes Sinne in Verbindung bringen können.

Der Leser wird mit der Hoffnung gefoppt, es möchte zu einem humanen Verhältnis ähnlich dem der Sonnenleute in der Vision kommen, als Frau Chauchat Hans Castorp ihr Bündnis für Peeperkorn und dieser sein Bündnis für Frau Chauchat anbieten. Wird hier nicht primitive Eifersucht humanisiert? Aber was aus diesem Motiv wird, ist nichts als leeres Zeremoniell. Im Bestreben, die Du-Anrede zu vermeiden, verkehrt Hans Castorp nur noch steifer mit seinem Herrn (S. 875). Das ist das Gegenteil der menschlichen Beziehungen der Sonnenleute, die gerade durch ihre Freiheit ausgezeichnet war. Wir brauchen nicht zu zögern, darin bewußte Parodie zu sehen.

Wie sehr Hans Castorps geistige Haltung verfällt, wird besonders deutlich in dem Kapitel "Der große Stumpfsinn," wo Settembrini seinen Schüler beim Patiencelegen antrifft, und Hans Castorp selbst darauf das "Placet experi" anwendet.<sup>46</sup> Sein Nachgeben gegen den Reiz der fragwürdigen Experimente Krokowskis trotz eines gewissen inneren Widerstandes gehört hierher, obwohl wir auch noch einen Rest von geistiger Selbstständigkeit hier spüren. So ist seine Handlung, das Licht anzuschalten, wie Settembrini es getan hätte, und damit der spiritistischen Erscheinung seines Vetters ein Ende zu machen, ein Gegengewicht gegen seinen Verfall. Thomas Mann bewahrt seinen Leser vor Einseitigkeit. Aber dieses Gegengewicht läßt Castorp nicht stark genug sein, das Duell zwischen Naphta und Settembrini zu verhindern, was sein Gewissen sehr wohl als seine eigentliche Pflicht erkennt. Er ist nämlich nicht mehr in der Lage, seine beiden "Regierungsräte" zu neutralisieren, weil ihm schon zu viel aktive Substanz geschwunden ist. Er nimmt die Ereignisse hin, macht sich sogar mitschuldig, indem er die Pistolen herbeischafft.



Ganz klar macht Thomas Mann aber seine Absicht, Hans Castorps Kurve fallen zu lassen, an dessen Verhältnis zu den Nebenfiguren Welche Rolle darf der "elende Wehsal" bei den Duell spielen! Hans Castorp läßt sich zwischen der Verkörperung der deutschen Spießbürgerin, Frau Stöhr, und "der elfenbeinfarbenen Levi," einer sonst vollkommen farblosen Figur, auf einer "giftgrünen Waldwiese" (I) (S. 895) fotografieren und wird von der Verwaltung schließlich an den "schlechten Russentisch" gesetzt, weil er " . . . den Gedanken der Rückkehr ins Flachland überhaupt nicht mehr zu fassen imstande war . . . " (S. 1007).

Angesichts dessen bleibt nur übrig zuzugeben, daß Hans Castorp der Romantik und dem Chaotischen verfällt, daß er sich selbst aufgibt und nicht das geringste "um der Liebe und Güte willen" unternimmt, was über bloße Erwägungen hinausgeht. Er genießt die "orgiastische Form der Freiheit" eines, der "nicht mehr in Betracht kommt" (S. 1006), ein Motiv, das sich als Erinnerung in ihm gebildet hatte, als er zum ersten Male Herrn Albin hat sprechen hören, der dann auch folgerichtig gegen Schluß fast zur Vordergrundfigur wird. Hans Castorps Befreiung ist nicht seine Tat, sondern er fühlt sich " . . . an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief" (S. 1013).

## VI

Die letzte Szene des Romans weist stilistisch einen Unterschied gegenüber allen übrigen auf. Sie ist beinahe naturalistisch direkt, der ironische Abstand des Erzählers zu dem Geschehen des Krieges ist, obwohl vorhanden, wesentlich geringer als in der eigentlichen Handlung. Dennoch fehlen Anspielungen nicht. Die jungen Freiwilligen "fiebern" und es ist wohl kein Zufall, daß der geschilderte Angriff aus einem Wald heraus geschieht.

Nach einer grausigen realistischen Darstellung des Todes auf dem Schlachtfeld bezieht sich der Erzähler auf die Vision Hans Castorps. "Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung" (S. 1017 f.). Es folgen drei Einzelbilder aus dem Benehmen der Sonnenleute in der Vision, darunter das des Liebespaares. "Statt dessen liegt es (das junge Blut), die Nase im Feuerdreck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen" (S. 1018). So wird die Begeisterung der deutschen Jugend bei Kriegsausbruch 1914 als romantische Selbstaufgabe an das Vaterland gekennzeichnet. Unironisch wendet sich der Dichter gegen die verblendeten Menschen in seiner Gegenwart, die an dieser Romantik in der national-völkischen politischen "Bewegung" zäh festhalten zu müssen glaubten. Einen anderen Sinn, einen Sinn innerhalb des Romans kann der eben zitierte Satz nicht haben. So bereitet der Dichter den letzten Satz seines Romans vor, die Frage, ob die Liebe aus Hans Castorps Vision einmal aus dem "Weltfest des Todes" steigen werde. Auch dieser Satz ist, wenn auch auf die Vision unmittelbar bezogen, von der Romanhandlung distanziert gesprochen.

Vereinseitig ist es wohl auch, wenn der Erzähler die Abschiedsgebärde Settembrinis, der "mit der Ringfingerspitze der Linken zart einen Augenwinkel berührte" (S. 1015) seinerseits übernimmt und so den an sich doch einseitigen Vertreter der Vernunft zum Schluß überhöht, indem er sich mit ihm in der Neigung zu Hans Castorp identifiziert.

Umso schmerzlicher soll es uns berühren, wenn wir uns klar machen, daß wir Hans Castorp aus dem Auge verloren, als er einem toten Kameraden auf die Hand und diese tief in der schlammigen Grund hinein tritt. Dieser Augenblick ist dem

Erzähler so furchtbar, so unmenschlich, daß er hinzufügt: "Er ist es trotzdem." Und darauf unmittelbar anschließend: "Was denn, er singt" (S. 1018). Es ist das Lindenbaumlied, die Inkarnation der Romantik.

Thomas Mann hat den Zauberberg eine Geschichte genannt, "welche auf wunderliche, ironische und fast parodistische Weise den alten deutschen Wilhelm-Meisterlichen Bildungsroman" erneuere (*Altes und Neues*, S. 309). Wenn wir den Begriff Parodie hier annehmen, so handelt es sich um eine Parodie ins Tragische. Die oben zitierten Sätze, die der Dichter aus seinem Roman herausspricht, sind geeignet zu zeigen, daß Thomas Mann die Tragik in dieser Parodie ganz gefühlt hat. Hans Castorps Bildung erlebt einen Augenblick, wo die Tradition Goethes ihm lebendig wird. In einem Augenblick erlebt er eine unromantische Ironie, die Ironie der Mitte zwischen Chaos und Vernunft. Aber dieses Bild bleibt ein Traum, den er fast wieder vergißt. Hans Castorp gleitet unter sehr geringem Widerstand in die romantische "Einseitigkeit" ab und besiegelt seine Verfallenheit mit der Hingabe an den Enthusiasmus der Nation auf dem Schlachtfeld. Die Verwirklichung der Humanität ist als Frage an die Zukunft gestellt.

HERBERT LEHNERT

#### ANMERKUNGEN

1. Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Frankfurt 1954 in Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann), S. 693; zitiert wird durchweg aus dieser einbändigen Ausgabe. Auf diese beziehen sich von nun an die Seitenzahlen im Text. Zu "hier oben" vgl. André von Gronicka, "Ein 'symbolisches Formelwort' in Thomas Manns *Zauberberg*," *Germanic Review*, XXIII (1948), 125.
2. Thomas Mann, *Bemühungen* (Berlin 1925), S. 188: "Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist. . . ." *Zauberberg* S. 702: "Denn alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art von Ausdruck für das am Leben, wie ja die humanistische Fakultät der Medizin beweist. . . ."

3. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Frankfurt 1956), vgl. besonders S. 103.
4. Thomas Mann, "Lübeck als geistige Lebensform" in *Alles und Neues* (Frankfurt 1953), S. 311; *Betrachtungen* S. 103. Der Satz ist weder im Text als Zitat bezeichnet noch auch durch Anführungszeichen als solches gekennzeichnet.
5. Thomas Mann, *Adel des Geistes* (Stockholm 1945) S. 311 f.
6. *Zauberberg* S. XXVIII: "Der Gral, den er, wenn nicht findet, so doch im todesnahen Traum erahnt, bevor er von seiner Höhe herab in die europäische Katastrophe hineingerissen wird, das ist die Idee des Menschen, die Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen Humanität." Die Stelle ist offensichtlich nicht eindeutig im Sinne unserer Fragestellung. Immerhin gibt es zu viele Einschränkungen, um die Interpretation des Zauberberges als humanistische Lehre damit belegen zu können. Stärker in diese Richtung weist die wiederum spätere Selbstdeutung in dem 1950 gehaltenen Vortrag *Meine Zeit* (Amsterdam 1950): "Das Erzählwerk meines Mannesalters, "Der Zauberberg," war ein humanistisches Denkwerk auch . . ." Das "auch" bezieht sich auf Nietzsche, dem Thomas Mann bescheinigt, er habe trotz all seiner "Exzentritäten die Erhöhung des Menschen, seine von moralischen Demütigungen befreite Zukunft in den Mittelpunkt seiner Philosophie" gestellt (S. 25). Das Wort "humanistisches Denkwerk" besonders in Verbindung mit der positiven Aussage über Nietzsche sollte den Zuhörer offenbar verlocken, die alte "Lehre" wieder aufzunehmen, obwohl "Denkwerk" auch auf den bald folgenden Begriff der "Dialektik" hinweisen könnte, "die noch heute . . . kämpferisch fortwährt" (S. 26), womit die einseitige Lehre wieder relativiert wäre. Beiden späteren Selbstinterpretationen ist aber auf jeden Fall gemeinsam, daß sie die Vereindeutigung der Stelle in "Vom Geist der Medizin" vermeiden und in ironischer vieldeutiger Schwebe bleiben, wie es auch der Sache entspricht.
7. Diese Lage führt dazu, daß wir beträchtliche Unsicherheit in der Literatur finden über die Frage, welche Stellung Hans Castorps Traum im Ganzen des Romans eigentlich einnähme. Hermann J. Weigand: *Thomas Mann's Novel Der Zauberberg* (New York 1933), S. 138, hält Hans Castorps "visionary affirmation of life" für "the axis around which the whole "Zauberberg" revolves, as the pivotal experience that endows all his spiritual adventures with ultimate meaning." Er macht allerdings auch einige Einschränkungen. Ähnlich R. Hinton Thomas: *The Mediation of Art* (Oxford 1956), pp. 97, 100—Eindeutig auch John C. Thirlwall: "Orphic Influences in the Magic Mountain," *Germanic Review*, XXV, 290: "Castorp faces down one of his first temptations—death. . . . But the form, the essence, of love and goodness was still hidden from Castorp, and it remained for Mynheer Peeperkorn, the most obscure, ambiguous,

puzzling character in the book, to teach Hans Castorp his final lesson, to round his personality." Hier ist die Unsicherheit mit Händen zu greifen. Ferdinand Lion, *Thomas Mann Leben und Werk* (Zürich 1947), übertreibt die Position der Lehre ("Hans Castorp entscheidet sich zum Leben") so, daß er in der Peeperkorn-Gestalt "das Leben in Person" sieht (S. 97), eine Fehlinterpretation, die dem Fragwürdigen in dieser Gestalt nicht gerecht wird, aber konsequent ist, denn wenn tatsächlich eine endgültige Entscheidung zum Leben stattfände, könnte man Peeperkorn nicht anders auffassen, sofern man dem Dichter nicht einen Mangel im Aufbau vorwerfen will, wie es Hans Eichner tut (*Thomas Mann, Eine Einführung in sein Werk*; Bern 1953, S. 59).—Die marxistische Literaturgeschichte neigt besonders zum Schematisieren, so spricht Hans Mayer von dem "pädagogischen Resultat" und findet das "unmittelbare [sic] pädagogische Ergebnis" in der "Tatsache der Abreise" (Hans Mayer, *Thomas Mann, Werk und Entwicklung*, Berlin 1950, S. 137 f.).—Auf der anderen Seite schrieb Fritz Strich in *Dichtung und Zivilisation* (München 1928), S. 176, schon drei Jahre nach Erscheinen des Werkes über die Vision: "Aber es bleibt doch eben nur ein Traum und ein Gesicht."—So auch Fritz Kaufmann: *Thomas Mann, The World as Will and Representation*, (Boston 1957), p. 108 "In a climactic yet fleeting moment. . . ."—Frank D. Hirschbach: "The Education of Hans Castorp," *Monatshefte*, XLVI (1954), p. 25 sucht ebenso wie die hier vorgelegte Studie die positive Interpretation der Vision einzuschränken und kommt auf anderen Wegen zu ähnlichen Ergebnissen. Man wird jedoch nicht unbedingt zustimmen, wenn Hirschbach Hans Castorps Teilnahme am Krieg für bewußten Selbstmord erklärt.

8. Zu weit in dieser Hinsicht geht die Deutung von Käthe Hamburger (*Thomas Mann und die Romantik*, Berlin 1932 S. 72 f.; auch S. 96), die der Vision keinen lehrhaften Sinn zugesteht, weil nur der "ethische," nicht der "mystische" Sinn der Liebe in ihr erkannt sei. Sie sieht in Hans Castorps Zuwendung zur reinen Romantik, ausgedrückt in seiner Liebe zum Lindenbaumlied, die Vollendung seiner Erziehung. Dabei werden die negativen Aspekte der Abschnitte nach der Vision übersehen. Auch die Deutung der Humanität des Zauberberges rein aus der Romantik wirkt einseitig.
9. Strukturprinzip bedeutet hier das Motiv, das zur Einteilung des Stoffes in bestimmte Abschnitte führt.
10. Vgl. Weigand p. 182 und Arthur M. Z. Norman: "Seven Symbolism in 'The Magic Mountain'," *Monatshefte* XLVII, 1955, 360 sowie Charles Neider in: *The Stature of Thomas Mann* (New York 1947), p. 340.
11. Vgl. auch Hans Meyer "Zum Problem der epischen Integration" in *Trivium* VIII, 1950, S. 134.
12. Vgl. Hans Meyer, a.a.O. 317 ff.

13. Selbst der Abschnitt "Veränderungen" hatte bei aller Verschiedenheit des Inhaltes unter der Erlebniseinheit von Hans Castorps endgültiger Anpassung an den Zauberberg gestanden.
14. Der Wechsel zwischen den beiden letzteren Strukturprinzipien entspricht ungefähr einem Wechsel zwischen dem Prinzip des "Figurenromans" und des "Raumromans" in der Terminologie Wolfgang Kayzers. (Vgl. *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern 1951) S. 363 f. und *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart 1955) Sonderabdruck aus *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXVIII.) Diese Einteilung scheint mir jedoch auf den Typ des Bildungsromanes nicht mit dem Resultat voller Klarheit anwendbar zu sein. Kayser besteht darauf, den Wilhelm Meister als Raumroman einzuordnen. Ist er aber nicht auch Figurenroman?
15. Als Romantik wird hier und im weiteren Verlauf der Arbeit der bewußte künstlerische Wille verstanden, die alltägliche Wirklichkeit abzuwerten und statt dessen eine neue artistische Heimat aufzubauen, die ihre Eigengesetze hat. Romantisch ist darum alles, was gestattet, die Wirklichkeit gering zu achten z.B.: Nacht, Krankheit, Leiden und Tod, wenn es nur die alltägliche Wirklichkeit entgrenzt. Thomas Mann hat die Philosophie Schopenhauers zur Romantik gerechnet. Im Sinne dieser Definition ist das mit Recht geschehen.
16. Es handelt sich um Ulmen, Platanen, Buchen, Ahorn, Birken. Platanen, obwohl in südlichen Breiten heimisch, wachsen in norddeutschen Parks; Buchen und Birken sind eindeutig nordisch. Lübeck wie auch Hamburg haben in den öffentlichen wie in den noch verbliebenen Privatgärten der Patrizier viele Stellen, auf die diese Beschreibung passen könnte.
17. Man beachte die Nuance in der Wortwahl: Tiefland statt sonst Flachland. Vgl. *Bemühungen*, S. 273 f. "... im "Flachlande"—hat man kein Ohr für den ironisch-abschätzigen Klang des Wortes?"
18. Vermutlich Caruso, womit eine Verbindung zu dem Kapitel "Fülle des Wohllauts" hergestellt wird. Vgl. S. 914.
19. Vgl. *Gesang vom Kindchen* (Berlin 1928), S. 44.
20. Thomas Mann *Erzählungen* (Frankfurt 1958), S. 67.
21. Auch Goethe ist übrigens das romantische Stilmittel der Synästhesie nicht ganz fremd. Vgl. "Der Töne süßes Licht" (*Des Epimenides Erwachen* Vers 18).
22. Daß Thomas Manns eigene Italienerlebnisse dabei mithalfen, ist selbstverständlich. Dennoch beweisen der nördliche Ausgangspunkt der Vision und der Hinweis auf die "Erinnerung" Hans Castorps an niegesehene Landschaften, daß ein Bildungserlebnis dargestellt werden soll.
23. Hamburger Ausgabe XI, 233 f., 269, 271, 272 f., 301.
24. Vgl. auch die Zeichnungen Goethes und seines Reisebegleiters Kniep. Abgebildet in *Goethes Italienische Reise mit den Zeichnungen Goethes*

- seiner Freunde und Kunstgenossen, hgg. von George von Graevenitz, Leipzig 1912; besonders Nr. 74, 75, 87, 88 (Taormina), 95 und 97.
25. Obwohl dieser Gedanke bei unserer gegenwärtigen Quellenkenntnis nicht näher beweisbar ist, kann man immerhin als Parallele anführen, daß an dem Entschluß, den Josefisstoff zu bearbeiten (kurz nach Vollendung des Zauberberges), der Wunsch beteiligt war, einen Faden weiterzuführen, den Goethe liegengelassen hatte. (Vgl. "Lebensabriß," *Die Neue Rundschau*, XLI, 1930, S. 763). Betrachtet im Rahmen der mehr oder weniger bewußten, mehr oder weniger parodistischen Goethenachfolge von *Gefallen* (Mariane-Erlebnis Wilhelm Meisters), *Enttäuschung*, *Der Bajazzo* (Werther), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Dichtung und Wahrheit), *Tod in Venedig* (Die Wahlverwandtschaften) und der Wilhelm-Meister-Nachfolge des Zauberberges selbst verliert der Gedanke ein wenig von seinem Charakter bloßer Spekulation. Natürlich bleibt er Vermutung.
  26. Thomas Mann erwähnt den Begriff der schönen Seele im Zusammenhang mit der "Humanität von 1800" in dem kleinen Aufsatz "Erziehung zur Sprache" von 1920 in *Altes und Neues* S. 707.
  27. Vgl. Henry Hatfield: "Castorp's Dream and Novalis," *The History of Idea News Letter* v. I no. 1 p. 9.
  28. Die Hexen erwecken auch eine Erinnerung an die Vertreterin des deutschen Spießertums im Roman, Frau Stöhr, die in der Faschingsnacht auf dem Berghof im Abschnitt "Walpurgisnacht" von Settembrini als Blocksberghexe gedeutet wird, ganz sicher mit Billigung des Erzählers. Später, besonders in der Rede "Deutschland und die Deutschen" von 1945 (*Neue Studien* (Berlin und Frankfurt 1948), S. 13 f.) hat Thomas Mann die Idee fortgeführt, das Dämonische im deutschen Wesen mit dem deutschen Bürger in Verbindung zu bringen. Bekanntlich legt die Nikolai-Parodie der Walpurgisnacht diesen Zusammenhang bereits nahe.
  29. Zum Nietzsche-Einfluß auf den Zauberberg siehe: Stefan H. Schultz "On the Interpretation of Thomas Mann's *Der Zauberberg*," *Modern Philology*, LII, 110.
  30. Daß das Motiv Ellen Brand-Holger in vereinfachter Form in die Vision aufgenommen worden sein kann, eben um es in den Gestalten des Paares parodieren zu können, ist möglich, sogar wahrscheinlich. Aus einem Studium der Handschrift ließe diese Frage sich vielleicht lösen. Im Ergebnis spielt sie keine Rolle.
  31. Die Requisiten seiner Klausur, die genannt werden, sind: Totenschädel, Buch und Sanduhr im Gestell. Wir können sie wohl auf Dürers Radierung "Hieronymus im Gehäuse" von 1514 beziehen, wie ja auch die Radierung "Melencolia I" mit dem magischen Quadrat, dessen Kolonnen die Summe 34, Hans Castorps Zimmernummer, ergeben, mit dem Zauberberg zu tun hat. Vgl. Weigand, *Thomas Mann's Novel "Der Zauberberg"*, p. 182. Übrigens zeigt diese

Radierung im Hintergrund eine Buchtenlandschaft deutschen Charakters mit Regenbogen. Daß Thomas Mann dazu neigt, eine Beziehung zwischen der deutschen Renaissance und der Romantik zu sehen, zeigt später der *Doktor Faustus*. Tatsächlich war es ja auch Verdienst der Romantik, die "altdeutsche" Malerei wieder entdeckt zu haben. Die Radierung "Hieronymus im Gehäuse" kommt übrigens auch in Tiecks Sternbald vor (ed. Minor, Deutsche Nationalliteratur 145, Stuttgart 1890 S. 169). Vgl. *Die Forderung des Tages* S. 263 ff., wo Thomas Mann Dürer in eine Reihe mit Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, allerdings auch Goethe stellt. Dort ist S. 265 das Wort "Melencolia" [sic] im Text verwendet.

32. Weigand, *Thomas Mann's Novel Der Zauberberg*, p. 145.
33. Vgl. Hirschbach: "The Education of Hans Castorp," *Monatshefte*, XLVI, 29; besonders eng zur klassischen Thematik der Vision stellt sich Mallarmés Gedicht "L'après-midi d'un faune," das Vorbild zu Debussys Prélude, einer der Lieblingsplatten Hans Castorps. Der Vorgang spielt auf Sizilien.
34. Vgl. Jonas Lesser: "Of Thomas Mann's Renunciation," *Germanic Review*, XXV and XXVI hier XXVI p. 23—Lesser bezieht den Schluß der Stelle einseitig auf Nietzsche. Vgl. aber: *Gesang vom Kindchen* (Berlin 1928) S. 55.
35. Goethe: *Zur Farbenlehre Didaktischer*, Teil §75 (Hamburger Ausgabe XIII, S. 348; WA II/1, S. 35 f.).
36. Almhütte mit steinbeschwertem Dach, eine Art Feld, ein Bach und Fichten. Vgl. S. 168 f. mit S. 682, 685, 689. Als Schauplatz des Duells S. 999. Romantische Motive—und zwar in der parodierten Form der verbürgerlichten Wanderromantik—beherrschen die Seiten im Abschnitt "Hippe," auf denen Hans Castorps Ausflug beschrieben wird, auf dem er seinen Lieblingsplatz findet. (S. 168–171).
37. Vgl. "Goethe und Tolstoi," *Adel des Geistes*, S. 257: "In seiner 'Iphigenie' gewinnt die Idee der Humilität, als Gegensatz zur Barbarei, das Gepräge der Zivilisation— . . . in dem . . . Sinn . . . der 'sittlichen Kultur'."
38. Zauberberg S. XVIII. Es mag hier angemerkt werden, daß auch die Novelle *Tod in Venedig* einen Höhepunkt hat, der sich in Stil und Gehalt stark an die Klassik anlehnt. Hier wie dort ist dieser Höhepunkt transitorisch.
39. Vgl. Thomas Manns spätere Rede "München als Kulturzentrum," *Altes und Neues*, S. 314 ff. bes. S. 317 und "Über die Lehre Spenglers" (1924) *Altes und Neues*, S. 142 ff.
40. Vgl. oben Anmerkung 6.
41. Hans M. Wolff: *Thomas Mann, Werk und Bekenntnis* (Bern 1957), S. 73.
42. Vgl. S. 930 und *Bemühungen*, S. 333–335.
43. Vgl. *Adel des Geistes*, S. 202 auch die spätere Äußerung: *Neue Studien* (Frankfurt 1948), S. 41.



44. Peeperkorns Geisteshaltung zeigt sich vor allem in seiner Unfähigkeit zur Ironie. Peeperkorn ist unfähig zu begreifen, als Hans Castorp den Doppelcharakter Settembrinis als Demokrat und Patriot erwähnt. S. 855.
45. S. 871. Darauf weist die Bemerkung Frau Chauchats an der Leiche Peeperkorns zu Hans Castorp: "C'est une abdication . . . er wußte von unserer Torheit?" S. 890. Das Motiv des sublimen Mordes kehrt dann im *Doktor Faustus* wieder.
46. J. M. Lindsay, *Thomas Mann* (Oxford 1954), S. 48, bietet ein lehrreiches Beispiel, wie die vorgefaßte positive Interpretation den Text verfälscht, wenn er aus dem Gedächtnis berichtet wird. Lindsay erzählt nämlich diese Situation so, Settembrini habe seinen Schüler aufgestört und ihm politischen Unterricht gegeben. In Text heißt es dagegen stark und schlicht: "Herr Settembrini verließ ihn" (nach dem "Placet experiiri" Castorps nämlich). Auf diese Weise kommt man denn leicht zu dem Schluß: "Hans Castorp, then, triumphs in the end over the powerful spell of the Magic Mountain" (S. 49).